

O NEOFANTÁSTICO NA FICÇÃO BREVE CONTEMPORÂNEA LATINO-AMERICANA, PORTUGUESA E MOÇAMBICANA: JULIO CORTÁZAR, ALMEIDA FARIA E MIA COUTO

Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes
Universidade do Minho

1. Introdução

O investigador Jaime Alazraki cunhou o termo «neofantástico» para se referir a diversos contos do escritor argentino Julio Cortázar. Esta comunicação pretende mostrar, numa abordagem comparativista, que aquela designação, reveladora da evolução e das mutações históricas do género, pode também aplicar-se a um conto do escritor e professor universitário português Almeida Faria, assim como a diversas ficções breves do moçambicano Mia Couto.

Partindo da reflexão de Alazraki, procura-se identificar aproximações entre os três ficcionistas no tratamento dos motivos da metamorfose e do sonho, demonstrar que o terror dos protagonistas de narrativas fantásticas oitocentistas dá lugar à naturalização de acontecimentos insólitos e provar em que medida a literatura fantástica contemporânea se insere numa visão pós-moderna da realidade.

2. Do fantástico ao neofantástico

Na segunda metade de Setecentos e princípios do século XIX, assiste-se ao aparecimento de uma categoria estética e, sobretudo, literária, inexistente até então: o fantástico. Trata-se, portanto, de um fenómeno novo¹, que revela a necessidade humana de um tipo anómalo de representação, desviado dos dois

¹ Afirma Maria do Rosário Monteiro que, «Embora o fantástico possa ser definido como um modo, uma categoria meta-histórica presente em obras de géneros, épocas e culturas diferentes, só quando [...] assume uma posição central no texto é que podemos falar de género, o que sucede nos finais do século XVIII, com o movimento romântico» (2007: 2).

grandes modelos até então vigentes: o modelo aristotélico (e neo-aristotélico) da mimese e as teorias do maravilhoso (pagão e cristão, entre outros).²

A racionalidade científica que, ao longo do século XVIII, invade de modo crescente a cultura e a vida das comunidades europeias põe em causa algumas concepções do mundo e da vida de matriz religiosa. O universo da *Aufklärung* revela-se progressivamente dessacralizado e desencantado. O Homem europeu sente necessidade de compensar a perda progressiva do religioso e do metafísico, do mistério e do oculto, através do fantástico³.

O fantástico joga no domínio da oscilação entre uma representação normal e uma representação anómala do real. Por outro lado, lança sementes de subversão, na sua recusa de um ideal burguês de normalidade. Mostra-se ainda como um género dotado de «hibridismo», isto é, de uma inesgotável «capacidade de mudar de forma, de absorver, de adaptar e integrar técnicas de outros géneros», o que torna «muito difícil encontrar uma definição abrangente que compreenda obras que todos hoje consideramos fantásticas» (Monteiro, 2007: 3)⁴.

A ficção contemporânea cultiva o género fantástico com elementos incompatíveis com aqueles através dos quais Todorov o definiu. Alazraki produz um comentário sobre Cortázar, que, em nossa perspectiva, abrange também os dois outros autores considerados: «los cuentos de un Borges, de un Cortázar [...] muy poco tenían que ver con el género fantástico tal como se concibió en el siglo XIX y como lo seguían practicando algunos escritores pasatistas a lo Lovecraft, quien, naturalmente, definía la ficción fantástica por su voluntad aterrizadora» (2001: 274).

O terror vivido pelos protagonistas das narrativas fantásticas oitocentistas é substituído por alguma perplexidade, a que se segue uma fácil

² O maravilhoso, em última instância, não institui um conflito com o modelo aristotélico da representação. A sua conciliação com o verosímil funda-se no conceito de «doxa» e mostra-se com evidência no modelo de maravilhoso praticado por Tasso.

³ Num ensaio sobre a génese do fantástico na literatura europeia, Roger Caillois (1966) sustenta que ele é um mecanismo compensatório em relação a uma concepção do mundo gradualmente imposta pelo determinismo científico.

⁴ Veja-se o caso identificado pela mesma autora, o dos limites entre fantástico e ficção científica. Os dois géneros revelam fronteiras «difusas. Ténues ao ponto de potenciarem o surgimento de géneros híbridos – como a ficção científica fantástica (science fantasy) de que a colectânea *Dragonrider*, de Anne McCaffrey, ou *Darkover*, de Marion Zimmer Bradley, são bons exemplos» (Monteiro, 2007: 4).

naturalização, perante acontecimentos insólitos. Analisam-se de seguida os principais elementos fantásticos que aproximam textos literários e o modo como estes traduzem uma visão pós-moderna da realidade.

3. Sob o signo da metamorfose

A metamorfose, que Jean-Luc Steinmetz considera «le thème dynamique le plus efficient dans le milieu fantastique» (1990: 31), é o elemento unificador das narrativas neofantásticas em análise.

Cortázar constitui, inequivocamente, o exemplo mais completo de representação do neofantástico. A natureza comparativista desta reflexão leva-nos a restringir a nossa análise ao conto «Axolotl» e às suas relações dialógicas com o conto de Almeida Faria e ficções breves de Mia Couto.

Conhecem-se tanto a atracção (traduzida na assídua leitura de literatura gótica e na tradução, entre 1953 e 1954, da obra completa de Edgar Allan Poe), quanto o desconforto de Cortázar pela designação «género fantástico»:

La realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana. [...] Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género fantástico, así llamado a falta de un término mejor, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todo se puede describir y explicar, como daba por descontado el optimismo científico y filosófico del siglo XVIII (*apud* Ceserani, 1999: 177).

A definição de fantástico proposta por Cortázar revela quer o distanciamento do modelo todoroviano, quer a homologia que pode estabelecer-se entre acontecimentos racionais e fenómenos meta-empíricos: «Para mí, lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente

válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir» (*apúd* Alazraki, 2001: 275-276).

O fantástico não tem como propósito aterrorizar o leitor, mas «poner en crisis sus presupuestos epistemológicos, capturarlos dentro de una telaraña finísima y geométrica» (Ceserani, 1999: 176).⁵

Inserido na coletânea *Final del Juego*, o conto «Axolotl» (1956) apresenta um argumento simples, no qual convivem realidade e fantasia. O título da narrativa reporta o leitor para um universo exótico (mexicano) e uma realidade pouco trivial.⁶ Nas frases iniciais, constata-se a inexistência de mediação entre realidade e fantasia: «Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl» (Cortázar, 1996: 381). A metamorfose apresenta-se como um acto fáctico sobre o qual não são lançadas dúvidas ou perplexidades.

Esta fidelidade fáctica é confirmada pela descrição minuciosa do comportamento do narrador-protagonista (durante meses, fixa a sua atenção na observação de peixes invulgares) e tem como finalidade convencer o leitor da veracidade do relato (jamais apresentado como sonho, ao contrário do que se verifica nos restantes contos em análise).

Partindo da premissa de Elsa Dehennin —«En el contexto hispanoamericano cualquier sistemática de la novela debe combinar el eje del fantástico con el eje del realismo» (1996: 48)—, observamos que no conto de Cortázar a motivação realista é indissociável de um princípio de irrealidade.

A homologia entre realismo e fantástico é ratificada por diversas afirmações do narrador a propósito da metamorfose: «No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo

⁵ Em sintonia com esta observação, Mercedes Blanco defende que «La definición clásica de Todorov — "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel" — ne convient pas à "Axolotl", ni non plus d'ailleurs à la plupart des contes de Cortázar que l'on tient unanimement pour fantastiques » (1984: 468).

⁶ Pierre Yerlès (1985: 140) mostra que este título «ne s'inscrit pas dans l'horizon de références ordinaires du lecteur moyen ».

uniéndonos»; «Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir» (Cortázar, 1996: 381-383).

«Axolotl» é, assim, uma cabal representação do entendimento de Cortázar sobre o género fantástico, que não supõe apenas «una ruptura con lo razonable y lo lógico o [...] la representación de acontecimientos inimaginables dentro de un contexto cotidiano» (Cortázar, 1994: 99-100).

No conto «Peregrinação», escrito por Almeida Faria em 1963, apresenta-se um enredo igualmente simples: um homem apaixona-se por uma sedutora *femme fatale* e observa, sem temor, a metamorfose feminina num peixe. Na abertura do conto, esbatem-se as fronteiras entre os mundos real e onírico: a história de amor que vai ser contada é sonhada, mas o narrador-protagonista mostra-se convicto de que o sonho é uma forma de vida. Os detalhes conferem à diegese uma dimensão real, ainda que sistematicamente permeada por incertezas. Assim, na descrição do espaço habitado pela tentadora chinesa, lê-se: «Era uma casa chinesa, ou talvez japonesa, com salas dando sempre em outras salas, separadas por portas corrediças ou nem sequer por portas, apenas pelo lugar onde estaria uma, se estivesse. [...] ao fundo de uma sala, talvez de uma varanda aberta sobre o lago, estava ela» (Faria, 1967: 501).

As incertezas que invadem o espírito do narrador são expressas em dois processos de escrita —o imperfeito do indicativo e a modalização— e tornam-se mais intensas na qualificação do *modus operandi* da sedutora: «Ela assassinava homens por um processo raro: atraía-os a um lago muito profundo e calmo, à meia-noite, e de repente, quando eles se encontravam já quase junto dela, sentada sobre a margem, sentiam-se envoltos em grossas malhas, de redes como de pesca, ou melhor, como as usadas pelos gladiadores romanos, e, por mais que nadassem ou se defendessem com pernas e braços, eram arrastados para o fundo e em breve ali morriam afogados» (Faria, 1967: 501). A metamorfose é sofrida por um número inquantificável de homens seduzidos, que se transfiguram em «milhares de peixes prateados» (Faria, 1967: 501). O único que consegue escapar envolve-se emocionalmente com a sedutora, num

«amor fantástico»⁷, que Freud encararia sob o ângulo de uma relação patológica e perversa.⁸

O desaparecimento da mulher é também um episódio de contornos fantásticos: «Depois partiram em viagem. Dir-se-ia a sua viagem nupcial, se não fora a estranheza de cada facto ou acto. Atravessaram um longo e misterioso continente, certamente a África. [...] Ele amava-a estranhamente, ela amava-o sombria» (Faria, 1967: 503).

Fantástica é ainda a cidade para onde o peregrino se encaminha na busca da mulher desaparecida. A descrição deste espaço revela um efeito de verosimilhança, que aproxima dois universos em aparência inconciliáveis: «Não que tivesse algo de especial, essa cidade, além da chuva que caía constante e do aspecto aquático das ruas, tão alagadas estavam, tão frias, sujas e desabitadas estavam, que dir-se-ia Veneza, não fora a extrema fealdade de tudo. [...] Talvez fosse Paris ou Londres» (Faria, 1967: 505-506). Nessa misteriosa cidade, depara-se o peregrino com novos momentos fantásticos, perante os quais assume uma reacção natural: «pede um bife com ovos e um copo de leite, [...] imitando respectivamente a voz de vaca, o cacarejar de uma galinha e os gestos de quem munge um animal»; terminada a refeição, «o restaurante transformou-se em biblioteca e os livros respiravam o seu ardente bafo» (Faria, 1967: 507).

O sexo ocasional com uma mulher encontrada no restaurante acontece num quarto «que se diria antes aquático, profundo, translúcido e brilhante como um espelho», no qual a figura feminina se metamorfoseia em peixe, uma «carpa dourada, que saltou para longe, para o mar, e nadou velozmente, enquanto ele gritava e já perdia a esperança de encontrá-la. [...] Observou que a doce e amável carpa de ouro regressava, voltava sobre as ondas, [...] de novo se transformava na jovem que antes fora» (Faria, 1967: 509).

Em entrevista concedida à revista *Tempo*, o escritor moçambicano Mia Couto explica a presença, na literatura do seu país, de crenças primitivas e mitos africanos, e o modo como a sua inclusão esbate fronteiras entre realidade

⁷ Na acepção que lhe é dada por Camille Dumoulié (1995).

⁸ Veja-se a análise de Paul-Laurent Assoun (1992: 35) a este aspecto do pensamento do austríaco.

e fantasia, ao mesmo tempo que concorre para libertar a narrativa moçambicana da influência europeia:

O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em qualificar tudo isso como sendo obscurantismo e calcular que, num futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade. [...] as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia (*apud* Matusse, 1998: 186).

Reconhece Maria Fernanda Afonso que «Nas literaturas do continente africano, vários autores assumem a estratégia do fantástico por influência da ficção da América do Sul» (2004: 357).

Tendo como referência as observações citadas, procede-se à análise do tema da metamorfose na ficção breve de Mia Couto.⁹ Ele traduz a intensa dimensão telúrica de uma obra que propõe constantemente o regresso à natureza, o que implica, não a mera aproximação entre homem e animal, mas a metamorfose do humano em animal ou planta, o respeito pelos elementos naturais (em particular pela árvore sagrada que, uma vez maltratada, convoca a ira dos espíritos¹⁰) e a profunda interferência dos animais na vida dos homens. O último processo é ilustrado pelo papel do pássaro.¹¹ Na colectânea de estreia contística, *Vozes Anoitecidas* (1987), os títulos catafóricos —«Os pássaros de Deus», «O último aviso do corvo falador» ou «Afimal, Carlota Gentina não chegou de voar»— antecipam a intromissão do pássaro em acções humanas. O mesmo acontece em «O embondeiro que sonhava pássaros», da

⁹ Somos conscientes de que as manifestações do fantástico em Mia Couto são muito mais vastas do que as aqui apresentadas. A sua análise exaustiva pode encontrar-se no ensaio de Gilberto Matusse (1998).

¹⁰ Alguns exemplos são o coqueiro de “Pranto do Coqueiro”, a palmeira de “O Poente da Bandeira”, o frangipani de *A Varanda do Frangipani* ou a árvore sagrada de *Terra Sonâmbula*.

¹¹ «No cosmo africano, construído em unidade e em totalidade [...], as relações entre os homens e os animais são regulares e têm formas variadas, assumindo muitas vezes um sentido religioso. A escrita de Mia Couto acolhe facilmente estas crenças, fazendo desfilar uma galeria de bois, cães, serpentes e outros animais. Neste bestiário literário, o pássaro ocupa lugar de relevo» (Afonso, 2004: 368-369).

Sublinhe-se que em Julio Cortázar a predilecção pelos animais é também ostensiva, revelando-se, entre outros textos, em *Los Reyes* (1948), *Bestiário* (1951) e *Octaedro* (1974).

colectânea *Cada Homem é Uma Raça* (1990) ou «A menina, as aves e o sangue» e «O último voo do tucano», de *Contos do Nascer da Terra* (1997).

Com frequência, a metamorfose ocorre no momento da morte, quando a transfiguração do humano em animal evoca o totemismo africano (Veja-se Afonso, 2004: 426). Considere-se a seguinte passagem de «Os pássaros de Deus», demonstrativa daquela conexão profunda entre o homem e a natureza:

No dia seguinte, encontraram Ernesto, abraçado à corrente do rio, arrefecido pelo cacimbo da madrugada. Quando o tentaram erguer, verificaram que estava pesado e que era impossível separá-lo da água. Juntaram-se os homens mais fortes mas foi esforço vão. O corpo estava colado à superfície do rio. [...] Plácido, o rio [...] foi levando Ernesto Timba, corrente abaixo, a mostrar-lhe os caminhos que ele apenas tinha afluído em sonhos (Couto, 1987: 64).

A homologia realismo-fantasia, que contribui para a configuração neofantástica da ficção de Mía Couto, manifesta-se no prefácio de *Vozes Anoitecidas*: «Estas histórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol» (Couto, 1987: 19).

A naturalização do acontecimento insólito observa-se, por exemplo, em dois contos de *Histórias Abensonhadas* (1994). Em «As Flores da Novidade», Noivadinha fixa o olhar em flores silvestres que, «num somado gesto, colheram a menina. Pegaram Noivadinha por suas pétalas e a puxaram terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois ela, sempre sorrindo, se susplantou» (Couto, 1994: 25). No conto «A velha engolida pela pedra», a metamorfose simboliza um desejo de liberdade: «Eu quero ser pássaro é para voar para a vida. Eu quero viajar é neste mundo» (Couto, 1994: 150).

Em *Contos do Nascer da Terra*, a metamorfose verifica-se em várias ficções: em «O último voo do tucano», uma mulher dá à luz um pássaro; em «A carteira de crocodilo», a transfiguração do governador Sarmiento em serpente assume valor simbólico, como crítica à caça ilegal de animais; em «A casa marinha», Tiane Kumadzi é rebaptizado como *homem-peixe*; em «Cataratas do

Céu», o fascínio de uma criança por aeroportos desencadeia a sua metamorfose em pássaro; em «Ossos», o ser humano converte-se em pedra.

O sonho constitui uma temática preponderante na obra de Mia Couto, por vezes em associação ao fantástico, com o objectivo de «descrever o racismo, a opressão e a violência experimentados pelos moçambicanos durante o Colonialismo» (Veja-se Guterres, 1998: 792). É o que acontece em «O embondeiro que sonhava pássaros», de *Cada Homem é Uma Raça*: um velho passarinho recebe dos antepassados o dom de comunicar com os pássaros. O insólito desaparecimento do homem move uma criança, de quem se havia tornado amigo, a habitar o tronco de um embondeiro, até então morada do vendedor de pássaros. A fúria e a ignorância dos colonos determinam que a árvore, agora ocupada pela criança, seja queimada: «o menino transitava de reino. [...] E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinho. Tocavam as flores, as corolas se envolucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se. [...] Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para as suas raízes» (Couto, 1990: 68).

4. Conclusão

As ficções analisadas permitem aventar algumas conclusões:

— A simplicidade dos enredos mostra que a realidade quotidiana, realista, na qual o fantástico se manifesta, é pautada por acontecimentos banais (um homem sente-se atraído por uma espécie pouco comum de peixes; um outro homem observa com fascínio a sedução praticada por uma mulher-peixe; habitantes de meios rurais africanos contemplam a interferência do animal e do vegetal nas suas existências);

— Ao contrário do que se verifica nos contos fantásticos oitocentistas e primo-novecentistas —irrupção do sobrenatural e do fantasmático e vivência do terror—, os textos neofantásticos analisados mantêm a realidade e a fantasia em planos equivalentes e com a mesma carga de verosimilhança. Essa homologia —real/irreal; verosímil/inverosímil— é mais visível no conto de

Almeida Faria e nas ficções de Mia Couto, pois personagens e leitores vivem num universo onde as fronteiras entre a realidade e o sonho se esbatem;

— A ausência de mediação intensifica a homologia entre realismo e fantástico, ao mesmo tempo que permite aos protagonistas a aceitação de fenómenos insólitos e a sua integração na ordem do real;

— A enunciação em primeira pessoa (em Cortázar e em Almeida Faria) constrói ambiguidades e subjectividades, que os narradores não esclarecem, tanto mais que não se empenham na procura de explicações lógicas para fenómenos estranhos. Fazer com que o leitor participe das deliberadas incertezas do autor textual supõe a matização do discurso, em processos de escrita como a modalização e o imperfeito do indicativo;

— O fascínio pelo Outro implica, com frequência, a aproximação ao elemento aquático. Cortázar terá encontrado em Poe uma razão para tal atracção (que «Axolotl» expressa): «Sus cuentos tienen para nosotros la fascinación de los acuarios, de las bolas de cristal donde, en el centro inalcanzable, hay una escena transparente y petrificada» (*apúd* Alazraki, 1983: 27).

O aquário, o lago e o rio são lugares fascinantes: em Cortázar, porque exibem um espectáculo petrificado; em Almeida Faria, porque permitem o conhecimento do amor; em Mia Couto, porque simbolizam o retorno a raízes ancestrais;

— O motivo da metamorfose, de contornos fantásticos, unifica as diversas diegeses. Embora obedeça a diferentes propósitos, não traduzirá este motivo, em todas as ficções consideradas, uma visão estilhaçada da realidade pós-moderna? Não poderá ainda exhibir a ténue fronteira entre realidade e fantasia?

— Os animais ocupam lugar privilegiado nos contos neofantásticos considerados. A intercomunicação entre o homem e o animal caminha para a valorização do segundo: em Cortázar, este processo pode explicar-se pelo facto de muitas das suas personagens serem criaturas solitárias que exploram, uma vez descartada a possibilidade de comunicação entre humanos, a comunhão com os animais; em Almeida Faria, ele insere-se num plano que associa *Eros* e

Thanatos; em Mia Couto, vem representar uma forte dimensão telúrica do texto literário. As afinidades não se nos afiguram, portanto, arbitrárias, apontando, em última instância, para a expectativa de felicidade, no universo pós-moderno algo desencantado, através da metamorfose do ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1967): *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa: Arte Mágica Editores.
- AA. VV. (2001): *Teorías de lo fantástico* (comp. David Roas), Madrid: Arco/Libros.
- AFONSO, Maria Fernanda (2004): *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-Coloniais*, Lisboa: Caminho.
- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- (2001): «¿ Que és lo neofantástico? », in David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- ARRIGUCCI Jr., David (1973): *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*, São Paulo: Editora Schwarcz Lda.
- ASSOUN, Paul-Laurent (1992): *Le couple inconscient. Amour freudien et passion postcourtoise*, Paris : Anthropos.
- BLANCO, Mercedes (1984) : « Fantastique et topologie chez Cortázar », in *Poétique*, Vol. XV, Núm. 60, pp. 451-472.
- BRUNEL, Pierre (1974) : *Le mythe de la métamorphose*, Paris : Armand Colin.
- CAILLOIS, Roger (1966): *Images, images...*, Paris : Corti.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid: Visor.
- CORTÁZAR, Julio (1994): *Obra Crítica/3*, Edición de Saúl Sosnowski, Madrid: Alfaguara.
- (1996): *Cuentos Completos*, vol. I, Madrid: Alfaguara.
- COUTO, Mia (1987): *Vozes Anoitecidas*, Lisboa: Editorial Caminho.
- (1990): *Cada Homem é Uma Raça*, Lisboa: Caminho.
- (1994): *Histórias Abensonhadas*, Lisboa: Editorial Caminho.
- (1997): *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa: Editorial Caminho.
- DEHENNIN, Elsa (1986): *Del realismo español al fantástico hispanoamericano*, Genève: Librairie Droz D.A.

- DUMOULIE, Camille (1995): *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques*, Paris : L'Harmattan.
- GUTERRES, Maria (1998) : « A temática nos contos de Mia Couto », in T. F. Earle (org. e coord.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Universidade de Oxford, 1-8 de Setembro de 1996)*, Oxford-Coimbra, s/e, pp. 791-795.
- MATUSSE, Gilberto (1998): *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo: Universidade Eduardo Mondlane.
- MONTEIRO, Maria do Rosário (2007): «A afirmação do», in *JL (Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXV, Núm. 911, de 31 de Agosto a 13 de Setembro de 2005, pp. 6-7, consultado em formato electrónico, disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/monteiro/JL_JMonteiro.pdf> [data de consulta: 11 de Janeiro de 2008].
- REVOL, Enrique Luís (1969): «La tradición fantástica en la literatura argentina», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 233, pp. 423-439.
- ROAS, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1990): *La Littérature Fantastique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- YERLES, Pierre (1985): « Un fantastique intégral : *Axolotl* de Julio Cortázar », in *Les Lettres Romanes*, Vol. XXXIX, Núm. 1-2, pp. 139-150.